

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

NIGHT LIGHT : LA THÉÂTRALITÉ ADAPTÉE À L'ÉCRAN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
NOHA CHOUKRALLAH

SEPTEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT PROPOS

Ce mémoire-création a été réalisé dans le cadre d'une maîtrise en recherche création en média expérimental. La création et la rédaction du mémoire ont été réalisées en Belgique et suivit à distance par mes professeurs et mon directeur de thèse Denis Chouinard. Ainsi, j'aimerais remercier l'Université du Québec    Montréal d'avoir autorisé ce processus. J'aimerais également remercier mon directeur pour son accompagnement rigoureux et Monsieur Louis-Claude Paquin pour ses conseils.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT PROPOS	ii
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
 PREMIÈRE PARTIE : MISE EN CONTEXTE ET CADRE THÉORIQUE	 3
CHAPTIRE I	
1.1 Quelques points d'histoire	4
1.2 La théâtralité cinématographique comme processus adaptatif	9
CHAPITRE II	
2.1 Principe d'interprétation	11
2.1.1 Le verbe en image	14
2.1.2 Travail dramaturgique	15
2.1.3 Le commentaire	16
2.2 La mise en scène cinématographique pratique de la méthodologie adaptative	18
DEUXIÈME PARTIE : MISE EN PRATIQUE	20
CHAPITRE III	
3.1 L'adaptation de <i>Sentinelle</i> mise en contexte	21
3.2 Les vases communicants : Expérimentations et scénario	22
3.2.1 Liberté d'interprétation	23
3.2.2 Potentiel narratif du décor	23
3.2.3 Décontextualisation	25
3.2.4 Récit en flash back	26
3.2.5 Potentiel narratif de la lumière	27
3.2.6 Potentiel narratif des accessoires et des costumes	28
3.2.7 La mise en scène dans le récit	29
3.3 Les vases communicants : Mise en scène et scénario	30
3.3.1 L'art du rabotage	30
3.3.2 Le potentiel narratif du son	31
3.3.3 Le potentiel narratif du commentaire	32
3.4 La théâtralité cinématographique	34

CHAPITRE IV	
4.1 Analyse de la création : découverte d'une théâtralité à l'image	35
4.2 Costumes et direction photo	35
4.3 Repérages	37
4.3.1 Fête foraine	38
4.3.2 Barricade	40
4.4 Un découpage classique	42
4.5 La mise en scène : ligne directrice	44
CONCLUSION	46
La théâtralité adaptée à l'écran	46
ANNEXES	48
BIBLIOGRAPHIE	50

RÉSUMÉ

Ce mémoire traite des différents échanges possibles entre pratique cinématographique et pratique théâtrale. En regard de l'analyse des démarches créatives de cinéastes et de ma propre façon de faire, je me suis interrogée sur la capacité du langage de l'un à intégrer le langage de l'autre. Le questionnement de départ porte donc sur le *comment* adapter une pièce de théâtre au cinéma en format court métrage ?

Ainsi dans le premier chapitre, je propose un point de vue historique de l'adaptation cinématographique des pièces de théâtre. À partir des travaux de Méliès, Cocteau ou plus récemment Baz Luhrmann, j'étudie leur manière de procéder pour mieux comprendre l'influence des pratiques théâtrales sur la pratique cinématographique. Dans un deuxième temps, je synthétise les effets des démarches pour ébaucher le cadre de ma propre méthodologie à savoir : la théâtralité cinématographique comme processus adaptatif.

Dans le chapitre deux, je développe l'aspect théorique de ce cadre. En m'appuyant sur les travaux de Pedro Pires, Denis Villeneuve et Felix Van Groeningen, j'explique en quoi l'interprétation de la matière théâtrale constitue le pilier d'une méthodologie adaptative des pièces de théâtre au cinéma. Les ramifications de ce pilier sont les concepts de *verbe en image*, de *travail dramaturgique* et de *commentaire* qui constituent eux-mêmes des éléments importants à l'élaboration d'un travail de mise en scène au cinéma.

Pour tester la pertinence de ces concepts, je passe ensuite à la deuxième partie de ce mémoire, c'est-à-dire l'analyse de mon processus de création. Ainsi par le biais de l'analyse critique de mon journal de bord en chapitre trois et l'analyse critique de ma création finale en chapitre quatre, je tente de comprendre comment la poésie du langage théâtral, le point de vue du réalisateur sur le propos de la pièce de théâtre et la construction d'une trame narrative courte peuvent s'unir dans la création cinématographique. Finalement, je retrace les grandes lignes directrices de mon travail adaptatif et je conclus sur ma façon d'envisager la pratique cinématographique : la théâtralité à l'image.

MOTS-CLÉS : adaptation d'une pièce de théâtre au cinéma, théâtralité cinématographique, interprétation, mise en scène et cinéma, théâtralité à l'image.

Voici, un voyage d'une nature différente, qui nous conduit cette fois de la scène vers les écrans, guidés par la conviction que la compréhension pleine d'un autre monde devient le révélateur de sa propre image [...] ¹

INTRODUCTION

Les échanges entre théâtre et cinéma, est un sujet inépuisable et qui sera toujours d'actualité. Ces échanges font partie entière de l'histoire de chacun des deux médias et on ne pourrait parler de l'un sans mettre en parallèle l'histoire de l'autre. C'est ainsi, qu'à l'heure du renouveau des modes de production et de distribution, c'est-à-dire à l'heure de la facilité de la création de produits audiovisuels et de la multiplication des diverses plateformes de diffusion, mais également à l'heure du désintérêt du public envers les salles de théâtre et les salles de cinéma d'auteurs, il me paraît nécessaire de se réinterroger sur l'influence du médium théâtre sur le médium cinéma. La question de départ porte donc sur l'adaptation des pièces de théâtre au cinéma. Les recherches théoriques et la pratique déplaceront ce questionnement de base pour nous permettre de découvrir une façon d'envisager la mise en scène cinématographique : la théâtralité à l'image. La mise en scène est le pilier de cette méthode, elle intervient comme élément narratif à part entière.

L'intérêt pour le sujet quant à lui prend sa source très tôt dans mon parcours de comédienne. Dans la pratique du jeu déjà, il existe des préjugés entre les techniques de jeu de l'acteur au théâtre et les techniques de jeu de l'acteur au cinéma. Or, il semble nécessaire de différencier ces techniques en les remettant dans leur contexte pratique. Pour adapter une pièce de théâtre au cinéma, je pense que le contexte de pratique, à savoir *comment faire un film*, est le premier paramètre à considérer.

¹ Pascal Charvet. (2007). De la scène à l'écran, Avant-propos. *Théâtre d'aujourd'hui*, (11).

² Univers ciné (2013). *Joël Pommerat: cinéma au théâtre?* . Récupéré le 30 juillet 2013 de

Le deuxième est le matériel d'origine : le texte de théâtre. En effet, les préjugés sur les rapports entre pratique théâtrale et pratique cinématographique, prennent leur origine dans la transposition à l'écran d'une matière verbale. De ce point de vue, on ne peut généraliser leurs échanges si on ne s'est pas penché sur le rapport entre texte de théâtre et création cinématographique. Et pour ma part, je ne crois pas en un médium meilleur que l'autre, je crois à la puissance d'évocation des deux médias et aux influences pratiques qu'ils peuvent avoir l'un sur l'autre.

Très tôt, j'ai donc senti l'envie de décroiser ma pratique théâtrale en m'interrogeant sur son rapport au cinéma. Je me suis intéressée à des pièces de théâtre et à des films qui empruntent à l'autre médium ses outils narratifs. Les démarches artistiques de metteurs en scène ou de réalisateurs comme Joël Pommerat, Robert Lepage ou encore Félix Van Groeningen ont influencé mon parcours. Chez chacun d'entre eux, on devine un goût de la représentation. Pas de la représentation théâtrale ou de la représentation cinématographique, un goût immodéré pour la représentation en général. Joël Pommerat entre autres, nous explique qu'il ne fait pas du cinéma à travers le théâtre, mais qu'il utilise les techniques narratives du cinéma pour faire évoluer sa pratique théâtrale².

Dès lors, dans ce mémoire, j'ai considéré le processus adaptatif comme une réécriture possible de la pièce de théâtre par le biais du langage cinématographique. En me penchant sur l'analyse de films adaptés de pièce de théâtre et sur l'analyse de *Night Light*, ma propre adaptation de *Sentinelle* de Philippe Beheydt, je tente de mettre en exergue les spécificités langagières des deux médias et j'explique en quoi je pense qu'il existe une technique d'intégration du langage théâtral (poésie verbale transposée en image, travail dramaturgique, travail de commentaire) dans le langage cinématographique.

² Univers ciné (2013). *Joël Pommerat: cinéma au théâtre?* . Récupéré le 30 juillet 2013 de http://www.dailymotion.com/video/xyrlx0_joel-pommerat-cinema-au-theatre_shortfilms.

PREMIERE PARTIE: MISE EN CONTEXTE ET MÉTHODOLOGIE

CHAPITRE I

1.1 Quelques points d'histoire

Le théâtre et le cinéma sont des arts de la représentation de la vie : l'un par la présence matérielle des acteurs de la scène devant un public, l'autre par le surgissement immatériel d'images enregistrées de grande dimension. Tous deux puisent aux mêmes sources et leur longue histoire parallèle, faite d'échanges, d'emprunts et de ruptures est un passionnant roman de famille. [...] Toute opposition manichéenne entre ces arts frères repose finalement sur la méconnaissance de leurs évolutions respectives et le plus souvent sur une définition caricaturale et figée de l'un et de l'autre.³

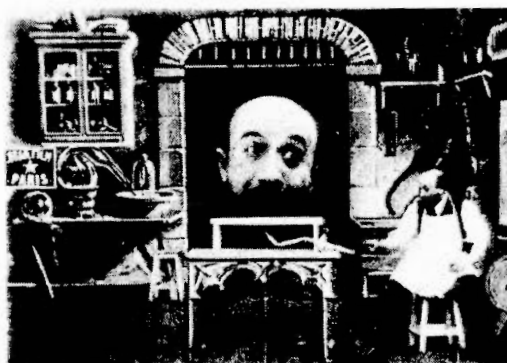
Les rapports entre théâtre et cinéma ont longtemps été critiqués. *Cachez ce théâtre que je ne saurais voir* souligne André Bazin⁴. Si nous nous intéressons de plus près à l'histoire de leur développement, nous comprenons que depuis l'apparition du cinématographe, ces deux arts ont souvent été liés au sein de leur pratique et qu'ils se sont souvent fait mutuellement évoluer.

Ainsi, à l'origine Méliès qualifiait déjà son travail cinématographique de « *perfectionnement du merveilleux théâtral*⁵ ». Pour lui, le cinéma n'était qu'un outil de plus au service de son art. Il se servait du cinéma comme d'une nouvelle plateforme scénique qu'il pouvait exploiter pour développer et enrichir ses narrations truquées. Méliès détournait les moyens techniques au profit de ses narrations fantaisistes.

³ Jean-Claude Lallias. (2007). De la scène à l'écran, théâtre et cinéma : pour une pédagogie de l'entre-deux. *Théâtre aujourd'hui*, (11), p.4.

⁴ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.138.

⁵ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.132.



G.Méliès, *L'homme à la tête en caoutchouc*, France, 1901.

Par exemple, dans *l'homme à la tête en caoutchouc*⁶, le décor comme au théâtre est clos et il n'existe qu'une entrée centrale et une autre à cour. C'est ce qu'on appelait la narration en tableau. Ici, Méliès nous raconte l'histoire d'un homme dont on gonfle la tête. Pour raconter cette histoire, il procède par trucage. Il manipule la pellicule pour permettre à l'histoire d'évoluer, c'est ce qu'on appellera plus tard le découpage. La situation évolue dans un long plan fixe et large, lui-même superposé à de gros plans de visages. Or, dans *l'homme à la tête en caoutchouc*, l'intrigue du scénario n'a de sens que grâce à l'utilisation du gros plan cinématographique qui permet de dissocier, la taille de la tête au départ de la narration de la taille de la tête à la fin de la narration. Méliès réinvente donc les techniques cinématographiques pour servir sa narration théâtrale. Cet essai permet à la *fonction technique* du cinéma d'être détournée et de faire naître un nouveau genre : le cinéma *narratif* et *fantaisiste*. Celui-ci tire son origine dans les fonctions du spectacle scénique⁷.

Dans un autre cas, nous pouvons également observer le parcours de Charlie Chaplin. Pour lui, il s'agissait de mettre au point le comique de music-hall grâce au cinéma. L'écran va lui permettre de se détacher de l'hyperbole théâtrale pour créer un comique de situation et de

⁶ Georges Méliès (1901). *L'homme à la tête en caoutchouc*. Récupéré le 30 juillet 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=0FBQq744bes>.

⁷ Philippe Beauregard (2007). *Le montage chez Méliès*, Cinephil. Récupéré le 30 juillet 2013 de <http://cinephil.centerblog.net/3663194-Le-montage-chez-Melies>.

geste précis que les rires de la salle ne pouvaient pas interrompre. André Bazin nous dit que cette méthode permet au cinéma de dépasser le théâtre, mais en le continuant et en le débarrassant de ses imperfections⁸. Cette fois, c'est le cinéma qui permet à un genre théâtral normalement révolu depuis le 17^e siècle, de reprendre vie à l'écran et de devenir un genre cinématographique en soi.

Grâce à ces deux exemples déjà, nous remarquons comment le théâtre a permis au cinéma d'évoluer et de se diversifier.

Maintenant, penchons nous sur l'histoire de l'adaptation des pièces de théâtre au cinéma pour découvrir comment porter à l'écran le matériel théâtral, c'est-à-dire comment traiter le texte de la pièce de théâtre au cinéma.

Ainsi, nous découvrons avec Cocteau que l'adaptation des pièces de théâtre est une nouvelle mise en scène du texte à l'écran. Pour lui, la principale difficulté s'est toujours trouvée du côté de la transposition du texte à l'écran. Face au génie de certains auteurs comme Shakespeare ou Racine, il a souvent été difficile aux réalisateurs de se permettre un écart par rapport à l'écrit :

Plus grande est la qualité d'une œuvre dramatique, plus difficile est la dissociation du dramatique et du théâtral dont le texte réalise la synthèse. [...] Comme si le théâtre se situait au terme d'un processus irréversible de purification esthétique.⁹

Les réalisations dans lesquelles le texte est conservé mot pour mot ont donc en règle générale contribué à la création d'une vision péjorative de l'adaptation des pièces de théâtre. Par exemple, une adaptation du *Médecin malgré lui*¹⁰, proposerait, toutes les erreurs qui ont participé à la création de la mauvaise réputation du théâtre filmé. D'après André Bazin, cette adaptation se voulait cinéma et c'est là que résidait l'erreur. Elle ne permettait pas

⁸ *Ibid.* p4.

⁹ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.136.

¹⁰ Emile Chautard (1910). *Le Médecin malgré lui*. [Court métrage]. France.

l'épanouissement de la synthèse dramatique du texte à cause d'un surplus de dramatique. Ce surplus était créé par le réalisme du décor et par un découpage en champs contre-champs. Le décor imposait tout ce que le théâtre offre à l'imaginaire du spectateur et le découpage souhaitait se rapprocher au plus près d'une vision d'un spectateur de théâtre.¹¹

Il a donc fallu attendre Jean Cocteau (*Les parents terribles* : 1948) pour que malgré une fidélité au texte, le travail adaptatif se réalise à travers un travail cinématographique. Comme nous le dit André Bazin :

Cocteau cinéaste a compris qu'il ne fallait rien ajouter à son décor, que le cinéma n'était pas là pour le multiplier, mais pour l'intensifier. Si la chambre devient un appartement, celui-ci sera senti grâce à l'écran et à la technique de la caméra comme plus exigü encore que la chambre de la scène. L'essentiel étant ici le fait dramatique de la claustration et de la cohabitation, le moindre rayon de soleil, une autre lumière qu'électrique eussent détruit cette fragile et fatale symbiose [...] ¹²

Ainsi, Cocteau comprend très vite que les techniques du cinéma doivent permettre l'épanouissement de la puissance dramatique du texte de théâtre. Les outils narratifs interviennent dans son travail comme porteur de significations non pas supplémentaires, mais complémentaires. De ce fait, sa démarche permet d'entrevoir le cinéma non plus comme le prolongement de la scène de théâtre, mais comme un nouvel espace de création à part entière. Cet espace est le nouveau lieu de mise en scène de la pièce de théâtre. Et, il doit être soumis aux règles du langage cinématographique pour permettre la (re)création de la pièce de théâtre.

D'un point de vue plus contemporain, c'est entre autres l'adaptation de *Roméo et Juliette* (1597) de Shakespeare par Baz Luhrmann (*Roméo + Juliette* : 1996) qui va permettre d'envisager le processus de la mise en scène cinématographique du texte de théâtre comme un processus s'apparentant à la mise en scène théâtrale.

¹¹ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.139.

¹² André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.144.

En effet, le réalisateur place l'intrigue dans un espace à la fois contemporain et fantaisiste qui emprunte au dispositif théâtral ses outils narratifs (décor, costumes, ...). Plusieurs référents sont en rapport à l'Amérique, les personnages possèdent des armes à feu plutôt que des épées ou encore les policiers portent des uniformes semblables à ceux de la police américaine mais le texte est bel et bien conservé.

Baz Luhrmann pousse le processus adaptatif un pas plus loin que Cocteau. En gardant le langage shakespearien et en transformant l'espace et le temps de la narration, il permet au film de prendre sa propre indépendance par rapport à l'œuvre originale. Ainsi, le réalisateur ne tente pas de nous faire oublier le caractère théâtral du texte, mais plutôt de le souligner. On découvre une volonté de mettre à jour la pièce de théâtre. C'est ce que nous verrons plus tard à travers le concept de commentaire évoqué dans le chapitre deux.

Dès lors, dans l'histoire de l'adaptation, le texte semble avoir toujours été, et toujours être, le principal nœud de résistance des échanges entre théâtre et cinéma. Cette problématique du texte a poussé les réalisateurs d'adaptation à faire preuve d'innovation dans leur utilisation des techniques narratives cinématographiques. J'ai donc considéré pour l'adaptation de *Sentinelle*¹³, que le texte devait être mis en valeur à l'écran et qu'il fallait également considérer le contexte de création, à savoir l'époque et l'espace dans laquelle je vivais pour mettre à jour celui-ci. Je n'ai donc pas nié le caractère théâtral de la pièce et j'ai tenté de le retranscrire à l'écran par la mise en scène cinématographique. Cependant, pour l'adaptation de *Sentinelle*, j'ai décidé de penser l'adaptation comme un déplacement total de *la synthèse dramaturgique effectuée par le texte*¹⁴ par les outils narratifs du cinéma. Le texte y est transformé dans la forme.

¹³Philippe Beheydt.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman.

¹⁴ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.136.

1.2 La théâtralité cinématographique comme processus adaptatif

En effet, dans le processus adaptatif, c'est la forme cinématographique qui est intervenue comme synthèse. Le système langagier cinématographique (le décor, la lumière, le son,...) a été travaillé de manière à recréer la tension dramatique sans avoir à conserver le texte. Pour m'aider à cadrer cet objectif, j'ai organisé le travail en trois étapes et je l'ai envisagé sous le signe de l'interprétation.

L'interprétation:

- a) Le verbe en image : interprétation visuelle
- b) Le travail dramaturgique : reconstruction de la trame narrative à travers le scénario, déplacement et traces.
- c) Le commentaire : mise à jour du propos à travers la mise en scène

Ces trois lignes conductrices m'ont permis de cadrer la démarche théorique et créative. Elles découlent de l'analyse de plusieurs façons d'adapter des pièces de théâtre au cinéma et de lectures d'articles qui se sont penchés sur le sujet¹⁵. Ces recherches mènent à croire qu'il s'agit de penser l'adaptation comme une interprétation qui se traduirait par le biais d'une mise en scène cinématographique dépendant d'une part, des projections du réalisateur issues du texte et d'autre part de l'analyse dramaturgique et du commentaire de ce même texte.

Dans le processus adaptatif de *Sentinelle*, le texte est donc supprimé et c'est à travers la forme cinématographique de *Night Light* seulement que s'effectuent le développement de la

¹⁵ Les ressources filmiques utilisées pour l'analyse du procédé adaptatif sont, entre autre, *Hope* de Pedro Pires, *Incendies* de Denis Villeneuve, *The Broken Circle Breakdown* de Felix van Groeningen ou encore Roméo + Juliette de Baz Luhrmann. En ce qui concerne les références théoriques, elles se regroupent autour de *Théâtre et cinéma* de Charles Tesson, *Le cinéma et la mise en scène* de Jacques Aumont, *Le Théâtre au cinéma, Adaptation, Transposition, Hybridation* de Yannick Hoffert et Lucie Kempf et enfin *Théâtre et cinéma* d'André Bazin.

trame dramaturgique et la retranscription du théâtral. À partir de mon interprétation personnelle, j'ai transposé les images poétiques et les lignes dramaturgiques proposées par le matériel texte de théâtre à l'écran et j'ai tenté de mettre à jour la pièce de théâtre en proposant des écarts dramaturgiques d'espace et de temporalité. Et dans ce travail, nous le verrons, la mise en scène cinématographique, intervient comme liant obligatoire des trois étapes.

Finalement, ces *recherches adaptatives* m'ont permis de questionner le matériel théâtral et la capacité de celui-ci à intégrer le langage cinématographique. J'y ai découvert un processus qui permet de créer une théâtralité cinématographique. Elle prend sa source dans l'échange entre pratique théâtrale et pratique cinématographique, et n'existe ni sans le théâtre, ni sans le cinéma. Dans les chapitres qui suivent, je vais donc tenter de faire un compte rendu de la méthodologie et de la pratique de cette théâtralité cinématographique.

CHAPITRE II

2.1 Principe d'interprétation

De quelque biais qu'on l'aborde, la pièce de théâtre, classique ou contemporaine, est irrévocablement défendue par son texte. On ne saurait « adapter » celui-ci qu'en renonçant à l'œuvre originale pour lui en substituer une autre, peut-être supérieure, mais qui n'est plus la pièce.¹⁶

La notion d'interprétation est importante dans le processus adaptatif. Elle permet au réalisateur de se détacher de l'œuvre principale et de transformer celle-ci en une nouvelle production indépendante qui lui est personnelle. Dans l'analyse de *Hope*¹⁷, de Pedro Pires, qui est l'adaptation cinématographique de *Jimmy, créature de rêve*¹⁸ de Marie Brassard, nous avons pu observer que le processus adaptatif est soumis à la sensibilité du réalisateur et que c'est essentiellement son interprétation qui guide la création.

Tout d'abord, nous nous sommes penchés sur ces propos de Marie Brassard, l'auteure de la pièce de théâtre:

[...] La pièce a servi d'inspiration pour le film, mais celui-ci emprunte une avenue qui était ouverte pour proposer une histoire complètement indépendante [...]. Le film de Pedro s'intéresse au personnage du général qui est le rêveur dans mon histoire et qu'on ne voit qu'à quelques brèves reprises.¹⁹

À partir de ces informations, nous avons mis en en comparaison une partie du texte et du film.

¹⁶ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.137.

¹⁷ Pedro Pires. (2011). *Hope*. [Court métrage]. Montréal.

¹⁸ Marie Brassard. (2001). *Jimmy, créature de rêve*. [Brochure: Pièce de de théâtre]. Québec.

¹⁹ Marie Brassard. (2012). *Echange de courriers électroniques avec Noha Choukrallah*. Récupéré le 5 septembre 2012.

Le texte nous dit :

Je suis née dans un rêve à l'âge de 33 ans. Je m'appelle Jimmy et je suis un coiffeur homosexuel. J'ai commencé à exister en 1950, dans le rêve d'un général américain dont je vais taire le nom pour des raisons évidentes. C'était à la veille de son départ pour la Corée et comme il était extrêmement angoissé et ... homophobe, il m'a rêvé. Dans son rêve, j'avais mon propre salon de coiffure à New York sur la 23^e rue, juste au coin de Broadway. J'avais une clientèle régulière, composée principalement de jeunes hommes très beaux, pour la plupart de jeunes soldats. Le général, vieux et fatigué, était là assis dans un coin, acteur dans son propre rêve : il m'observait. Il avait une main enfoncée dans la poche droite de son pantalon et il murmurait très faiblement une chanson de guerre. C'est comme si je l'entendais penser. Parmi les clients, il y en avait un que j'affectionnais particulièrement. Il était grand avec des cheveux noirs, la peau sombre et des yeux magnifiques. Il s'appelait Mitchell.²⁰

En visionnant l'adaptation de Pedro Pires, le spectateur peut remarquer que le chemin de création emprunté par le réalisateur reste proche de l'imaginaire proposé par le texte de Marie Brassard. Dans ce paragraphe, nous avons retrouvé l'essentiel de ce qui contribue à créer la narration de *Hope*. Ainsi, dans le court métrage, les personnages (soldats, Général, Mitchell et Jimmy) se retrouvent dans le salon de coiffure rêvé par le général et une musique de guerre accompagne le récit.

L'*avenue ouverte* dont parle Marie Brassard ne peut pas être une autre avenue que celle qui prend son origine dans le récit proposé. Ce récit a une forme littéraire le monologue et possède sa propre façon d'évoquer. Ainsi, nous pensons qu'il est la traduction de l'imaginaire du réalisateur et des *états de consciences*²¹ proposé par le caractère littéraire du texte de théâtre. En effet, selon Charles Tesson, le monologue stimule l'imaginaire :

Le monologue lorsqu'il évoque une action passée, appelle souvent l'image qui illustre le récit en parallèle à la voix entendue ou en se substituant entièrement à elle. Il arrive que le cinéaste respecte le caractère théâtral du monologue en restant sur le personnage qui parle soit pour libérer la puissance d'image contenue dans le mot sans donner à voir (au spectateur d'imaginer) [...].²²

²⁰ Marie Brassard. (2001). *Jimmy, créature de rêve*. [Brochure: Pièce de de théâtre]. Québec. p.2.

²¹ Jacques Aumont. (2010). *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Armand Colin. p.42.

²² Charles Tesson. (2007). Théâtre et cinéma. *Cahiers du cinéma, Les petits cahiers*, p.58.

Et selon Jacques Aumont, dans toute forme de récit théâtral, il existe des *états de conscience*:

Mais en général, le scénario se saisit indifféremment de toute écriture littéraire, qu'elle soit destinée au lecteur de romans, à l'amateur de poésie, au spectateur de théâtre : c'est que la transformation qu'il lui fait subir est à chaque fois la même : retrouver dans l'écrit l'équivalent des tableaux qu'il lui faudra bien dégager. Équivalent : c'est le maître mot du scénariste, le mot magique qui lui permet de transmuier en matériaux filmiques n'importe quel récit ou drame. [...] Que signifie-t-il? Une chose très simple et de grande portée : que par nature, les œuvres écrites ne sont pas filmables telles quelles, parce qu'elles comportent des passages que l'on ne pourra rendre en cinéma – tout ce qui concerne les états de conscience d'un personnage, tout ce qui figure entre les lignes, bref tout ce qui est littérature.²³

L'adaptation de *Hope* est liée à l'*imaginaire* et aux *états de conscience*. Et si dans le film, le point de vue est déplacé et le texte supprimé, le monologue continue à exister par déplacement. Les outils *image* et *son* sont devenus une projection de ce que le texte nous dit et ont permis la réalisation de la synthèse du dramatique dans l'œuvre cinématographique²⁴. Finalement, l'adaptation quelle qu'elle soit, reste liée au texte et elle peut être considérée comme l'épanouissement de l'imaginaire et de la sensibilité du réalisateur par rapport à l'écrit. Pedro Pires ne souligne pas le caractère théâtral de la pièce, il le dissout dans les outils du langage cinématographique. Il permet au film, tout en puisant sa force d'évocation dans le texte d'origine, d'atteindre son propre potentiel dramaturgique.

Pour l'adaptation de la pièce de théâtre *Sentinelle* de Philippe Beheydt, j'ai donc considéré l'adaptation comme une interprétation en soi, indépendante de l'œuvre première, mais tentant d'y puiser sa force d'évocation. Le travail de transposition du verbe en image, le travail dramaturgique et le travail du commentaire dépendent de cette interprétation. Ils sont le résultat de mes projections et de ma sensibilité. Dans la suite de ce chapitre, nous verrons les bases théoriques de ces trois concepts méthodologiques.

²³ Jacques Aumont. (2010). *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Armand Colin. p.42.

²⁴ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.36.

2.1.1 Le verbe en image

J'ai transposé le verbe en image. Faire une image demeure un travail sur l'invisible. Une image ne montre pas, elle ouvre une porte. L'élaboration d'une image au cinéma est ce que je préfère dans mon métier. C'est l'objectif principal de la mise en scène : elle est le véhicule qui transporte une idée et sa poésie vers le spectateur. Plus l'image est puissante et originale, plus le cinéma est vivant. [...] Mon rêve était de faire un film sans dialogue, un long poème visuel, mais ça aurait coûté trop cher. J'ai dû opter pour un minimum de dialogues²⁵.

Ainsi nous parle Denis Villeneuve de son adaptation *Incendies* de la pièce de théâtre *Incendie* de Wajdi Mouawad. Chez lui, l'interprétation du matériel théâtral commence d'abord par la retranscription en image de la poésie du texte. Il nous explique dans l'article de Raymond Bertin que son adaptation est une œuvre complètement indépendante par rapport à la pièce de théâtre et que pourtant elle y puise sa structure dramaturgique (narration en flash back) et surtout sa force poétique (transposition du verbe en image). Ainsi, il n'a pas conservé le texte en tant que tel, il a réécrit un scénario à partir des éléments de la pièce. Il a gardé la trame narrative, les personnages principaux et a travaillé les images (poétiques) que proposait la langue théâtrale. Et comme il le souligne, faire une image demeure un travail sur l'invisible, l'image n'impose pas de sens au spectateur, mais plutôt lui ouvre une porte²⁶. Par conséquent, elle offre au réalisateur la possibilité de proposer plusieurs degrés de lectures de la narration au spectateur. L'image possède son propre réseau de connotation qui est mis en relation avec les autres éléments narratifs du film. Finalement, elle ne trahit pas l'œuvre principale, elle en transforme la poésie pour la laisser s'épanouir d'une nouvelle manière : une manière cinématographique.

²⁵ Raymond Bertin. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n°134, (1), p.71.

²⁶ Raymond Bertin. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n°134, (1), p.70.

2.1.2 Le travail dramaturgique

Comme nous pouvons le voir, la transposition du texte à l'écran du verbe en image ne suppose pas pour autant un détachement complet de la trame narrative du texte de théâtre, elle participe plutôt à sa transformation et sa recomposition de celle-ci. Ainsi, selon Denis Villeneuve toujours, pour permettre à la trame dramaturgique de la pièce de théâtre de s'épanouir dans la structure d'un scénario, il faut procéder à un travail poussé d'analyse de texte. Il faut à la fois tout massacrer et tout conserver²⁷. Quand il adapte *Incendie*, il choisit de garder la structure en flash back, certains personnages et certaines images poétiques et d'actualiser ensuite le propos. L'adaptation devient le point de départ d'une nouvelle histoire qui se réorganise selon les lois du cinéma.

En effet, dans la nouvelle structure, les cartes de la narration sont redistribuées. Quels personnages garder ? Quelles scènes exploiter ? Quelles images transformer ? Quel est le format de la narration ? Qu'est-ce qui fait écho à notre monde contemporain ? [...]

La première des difficultés est sans doute celle du format. Ainsi, selon que la structure du scénario soit courte ou longue, c'est à dire selon que l'on soit dans un court métrage ou un long métrage, la trame narrative et les transformations à effectuer sont différentes. De ce fait, lors d'une transposition d'une pièce de théâtre en forme courte, le degré d'écart par rapport à la trame narrative de la pièce de théâtre est plus important que lors d'une transposition en forme longue. Ainsi, nous pouvons observer par exemple, que dans le cas du court métrage *Hope*, Pedro Pires semble mettre en scène un seul passage de la pièce de théâtre et ne néglige pourtant pas l'insertion d'images issues d'autres moments de la narration. Parce que le format court impose le développement de l'action en peu de temps, certains éléments de la narration peuvent s'y retrouver sous forme embryonnaire, trace²⁸ de l'ancien matériel. Ces

²⁷ Raymond Bertin. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n°134, (1), p.71.

²⁸ Charles Perraton (2012). *Théories avancées de la communication : approches sémiotiques, le paradigme indiciaire, notes de cours com, 7017*. Université du Québec à Montréal. Faculté de Communication.

traces, sont chargées de puissance dramatique et participent à la narration. Elles peuvent se retrouver dans les costumes, les décors, le son, la lumière ou encore les images poétiques. Ainsi, si nous reprenons l'exemple de *Hope*, dans la pièce de théâtre, Jimmy nous raconte l'histoire d'un oiseau mort. Dans *Hope*, la main de Jimmy porte plusieurs tatouages, dont celui de l'oiseau qui associé au travail du son, contribue à l'ambiance dramatique du film. Le texte de théâtre se trouve transformé dans la trame narrative du scénario, mais aussi les outils narratifs du cinéma.

Finalement, reprenant notre principe d'interprétation, nous pouvons dire que les éléments dramaturgiques sont *transformés* ou *déplacés*, mais participent néanmoins à une trame narrative qui puise sa source dans la trame narrative de la pièce de théâtre. Cette trame varie suivant la structure du scénario dans un premier temps et suivant la sensibilité artistique du réalisateur dans un second. Elle se construit grâce au travail de mise en scène effectué par les outils narratifs du cinéma.

2.1.3 Le commentaire

« C'est mettre en scène une pièce de théâtre par les moyens du cinéma »²⁹

Une fois le travail de *transposition du poétique et de la transformation de la trame dramaturgique effectué*, il s'agit de continuer le processus adaptatif à partir du *commentaire* du réalisateur.

Ainsi, ce qui influence la reconstruction de la trame dramaturgique, c'est le point de vue du réalisateur sur la pièce de théâtre. En procédant par analyse dramaturgique, le travail de transposition est influencé par la nécessité d'actualiser le propos. Il s'agit de mettre à jour le texte comme le fait Baz Luhrmann avec son adaptation de *Roméo et Juliette*. Nous allons le voir, c'est penser le travail de transposition comme celui d'un commentaire qui s'épanouit à travers la mise en scène cinématographique. Cette pratique de la mise en scène

²⁹ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Théâtre et cinéma, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.149.

cinématographique emprunte sa démarche à la mise en scène théâtrale et est liée à l'envie de *dire* du réalisateur. En effet, un metteur en scène de théâtre, s'il est celui qui guide les acteurs et orchestre l'espace scénique, est aussi celui qui porte un regard d'analyste sur le propos afin de dégager d'une part une trame dramaturgique et de l'autre un point de vue sur cette trame. En d'autres termes, par le biais de l'analyse des signes dramaturgiques, il met en scène le propos selon la problématique qui le touche. Antoine Vitez nous dit d'ailleurs à ce sujet :

La mise en scène est l'art de l'interprétation, comme on le dit pour le devin, le médium, l'augure ou l'aruspice. Le metteur en scène interprète les signes laissés sur le papier par les gens des siècles passés [...].³⁰

Lorsque l'on se penche, par exemple, sur le travail de mise en scène de *The Broken Circle Breakdown*³¹, adaptation en long métrage par Felix van Groeningen de *The Broken Circle Breakdown featuring the Cover-Ups of Alabama* de Johan Heldenbergh et Mieke Dobbels, nous pouvons remarquer que plusieurs éléments narratifs font partie d'un travail d'interprétation du texte dans la mise en scène. Ainsi, le point de vue sur l'Amérique se retrouve développé dans l'esthétique du décor, du costume et du son. Le spectateur peut remarquer plusieurs signes se rapportant à la thématique. On entend et voit l'interview télé de Bush lors d'une dispute du couple dans le salon, le personnage féminin principal porte un bikini à l'effigie du drapeau américain et la bande musicale du film appartient au genre country. Le fil narratif du film ne développe pas la thématique au premier plan, mais le travail de mise en scène de Felix Van Groeningen intervient comme une deuxième grille de lecture pour le spectateur. Sa mise en scène est porteuse d'ambiances et de sens et pose un regard neuf sur la pièce de théâtre. Ce regard neuf, c'est ce que nous appelons d'après une définition de Yannick Hoeffert, le *commentaire* :

Il s'agit de questionner le rapport entre l'œuvre originelle et l'œuvre seconde, et non pas en terme de supériorité, mais en termes de déplacements et de regards mutuels. On peut considérer avec Steiner que l'art est la meilleure lecture de l'art et que toute adaptation cinématographique d'une œuvre théâtrale, parce qu'elle en déplace certains

³⁰ Nathalie Léger. (2006). Antoine Vitez, Mettre en scène, introduction et choix de texte. *Actes sud-papier* (Conservatoire national supérieur d'art dramatique). p.19.

³¹ Felix Van Groeningen. (2012). *The Broken Circle Breakdown*. [Long métrage]. Belgique.

enjeux, la met à jour. [...] Suivant cette considération, l'adaptation n'est pas seulement traduction, mais elle est aussi commentaire³².

Ce commentaire s'inscrit dans la démarche artistique du réalisateur, il prend son origine dans l'analyse dramaturgique et il est le reflet du point de vue du réalisateur sur la pièce de théâtre. De cette manière de faire découlent l'appropriation de la matière théâtrale et une liberté de création. Et en final, cela permet d'actualiser et de contextualiser (ou dans notre cas de décontextualiser) le propos.

2.2 La mise en scène cinématographique pratique de la méthodologie adaptative

Nous l'avons souligné au chapitre un, nous considérons l'adaptation au cinéma d'une pièce de théâtre comme une interprétation qui se traduit par le biais d'une mise en scène cinématographique dépendant, d'une part, des projections du réalisateur issues du texte et d'autre part, de l'analyse dramaturgique et du commentaire de ce même texte. Nous avons développé ci-dessus ces concepts. Cependant, il nous reste à approfondir le rôle rassembleur que joue la mise en scène dans ce procédé. En effet, nous verrons, dans la suite de ce mémoire, comment la mise en scène intervient comme le fil rouge de la mise en forme et de la cohérence narrative de l'adaptation. Les trois concepts méthodologiques sont interdépendants ; l'adaptation permet la réorganisation du récit visuel et évolue tout au long de la création. Ainsi, la transposition du verbe en image, par exemple, s'ajuste tout au long des expérimentations créatives. Une image peut être transformée pendant le processus pour s'adapter à la narration du récit. La narration du récit peut elle-même être influencée par le choix des images verbales portées à l'écran. Et si nous considérons le commentaire de la pièce par l'utilisation, par exemple, de costumes en particulier, ceux-ci influenceront également le travail de mise en image verbale et de reconstruction du récit. Finalement, c'est dans la pratique expérimentale de la mise en scène cinématographique que s'est créée l'adaptation. Nous verrons, dans les chapitres qui suivent, que cette pratique s'organise

³² Yannick Hoffert, Lucie Kempf. (2010). *Le théâtre au cinéma, adaptation, transposition, hybridation*. Presse Universitaire de Nancy. p.11.

autour de la technique des vases communicants et que son résultat est l'épanouissement d'une théâtralité à l'image.

DEUXIÈME PARTIE: MISE EN PRATIQUE

CHAPITRE III

3.1 L'adaptation de *Sentinelle* mise en contexte

Sentinelle, de Philippe Beheydt, c'était le choix de mettre en image l'absurdité et la violence de la guerre à travers les yeux des enfants.

La pièce de théâtre raconte l'enfermement de cinq enfants soldats. Ces enfants viennent d'horizons différents mais ils ont une chose en commun : la guerre. C'est donc hantés par les images de leur guerre qu'ils viennent tour à tour nous confier leurs souvenirs, leurs peurs et leurs désirs. Le récit de la pièce se divise entre ces moments d'intimités de monologues face au public et des moments d'actions et de dialogues entre les personnages. Pour transposer ce texte, il a donc fallu que je me confronte aux outils narratifs du cinéma et à ma sensibilité.

Dès lors, l'adaptation de *Sentinelle* s'est organisée autour des trois concepts expliqués dans le chapitre deux et, d'un point de vue pratique, c'est le format court métrage qui, dans un premier temps, a forcé la réorganisation de la trame narrative. Après plusieurs versions de scénario, l'intrigue, menée par cinq personnages, s'est resserrée autour de deux d'entre-eux, Telem et Olan. Leurs monologues ont été producteurs d'images poétiques et, démarrant le travail à partir de leur force d'évocation, une partie du fil de la narration de *Night Light* s'est construit. Dans celui-ci, les images ont été développées et ont laissé la place à l'épanouissement et la (re) création d'un nouveau réseau de connotations. Pour (ré) réorganiser ce réseau de connotations, j'ai procédé à une analyse dramaturgique poussée du fil narratif du texte de théâtre. À cette étape de la création, le resserrement de l'intrigue autour de l'histoire des deux protagonistes principaux s'est confirmé. J'allais organiser les images verbales autour d'un fil narratif qui développerait une partie du parcours de Telem et d'Olan. Cependant, le texte étant supprimé, c'est un travail de mise en scène visuelle qui devait intervenir pour effectuer la réorganisation de ces deux premières étapes et développer la dernière, à savoir le commentaire. Ainsi, dans un même temps, la mise en scène a servi de liant de cohérence narrative pour le travail du verbe en image et le travail dramaturgique, et

de point de départ au travail de commentaire. Elle a permis à la fois la transposition de la synthèse dramaturgique du texte à l'écran³³ et le développement d'une nouvelle narration cinématographique indépendante de l'œuvre première³⁴.

De cette façon de faire est né un procédé créatif : la théâtralité à l'image. Ce procédé s'est développé au cours de l'expérimentation adaptative, c'est ce que nous allons découvrir à dans l'analyse de la création du scénario.

3.2 Les vases communicants : Expérimentations et scénario

La méthodologie organisée autour de la quête du verbe en image, de la structure dramaturgique et du travail du commentaire n'existe que grâce à un travail de mise en scène qui trouve sa pratique dans les expérimentations. C'est une aller-et-venue constante entre la pratique de terrain, le texte de la pièce de théâtre et la réécriture du scénario. L'expérimentation de la lumière et du son, la visite de lieux, l'essai de costumes et d'accessoires, l'essai de cadres et de mouvements de caméra, sont finalement autant de tests qui contribuent à la transposition de la pièce de théâtre à l'écran par la mise en scène cinématographique.

Ainsi, lorsque j'avais dans la création du scénario *Night Light*, ce sont les tests qui ont déterminé le scénario final et qui ont confirmé les lignes théoriques de sa pratique. Il s'agissait de transmuier le dramatique tout en élargissant les couches de significations, comme le fait la langue théâtrale. En d'autres termes, comme Denis Villeneuve, j'avais besoin d'atteindre la même puissance poétique que la pièce de théâtre dans une création indépendante. J'ai tout gardé, mais j'ai aussi tout massacré³⁵.

³³ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Théâtre et cinéma, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.136.

³⁴ Jacques Aumont. (2010). *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Armand Colin. p.42.

³⁵ Raymond Bertin. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n°134, (1), p.71.

3.2.1 Liberté d'interprétation

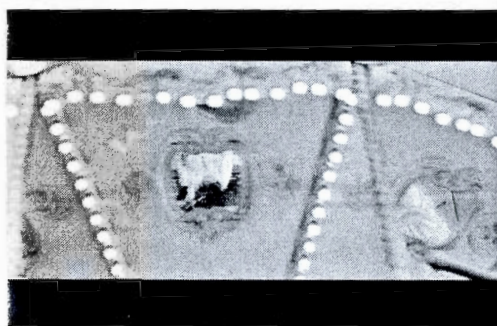
Au départ, donc, l'envie de trahir pour faire ma propre création. J'avais décidé d'écrire une première version faite pour le format court métrage, mais qui s'écarterait totalement de la pièce de théâtre. J'ai gardé plusieurs des personnages principaux parce que leurs monologues me touchaient et j'ai tenté de procéder directement à la mise à jour de la pièce en plaçant l'intrigue dans une fête foraine et une classe d'école délabrée aux murs tagués. Ainsi, j'envisageais d'abord d'interpréter la pièce. Je pensais que le commentaire de celle-ci me permettrait l'appropriation et la transformation de sa matière. Cependant, je ne pouvais nier que je ne rejoignais pas la force dramatique de la pièce de théâtre. J'étais donc encore loin de réaliser la transformation totale qui mettait à l'honneur la poésie du texte et sa tension dramatique.

Dès lors, armée d'un appareil photo, d'un sac de costumes et de deux comédiens, je suis partie tester les lieux imaginés et le premier univers que j'avais inventé. Une fois sur les lieux de la fête foraine et de l'école, je me suis rendue compte du potentiel narratif de chacun des deux espaces lorsqu'ils étaient en interaction avec les autres outils narratifs. Le travail d'adaptation commençait donc de façon aléatoire, mais m'a permis d'identifier un des premiers paramètres de création de la théâtralité à l'image : le potentiel narratif du décor.

3.2.2 Potentiel narratif du décor

Le premier lieu expérimenté était celui de la fête foraine. Dans ce lieu, j'ai fait l'inventaire des ressources narratives. Il était sur deux étages, des miroirs se trouvaient un peu partout, le toit chapiteau était exploitable dans son mouvement, un siège tournant pouvait être au service de l'histoire et le cheval de bois en lui-même inspirait déjà tout un univers guerrier. Ainsi, je m'apercevais que la puissance narrative du décor m'aidait à transformer la pièce de théâtre en un format court métrage. En effet, ces essais photos et les essais vidéo m'ont permis de découvrir dans le manège et la classe délabrée, une puissance narrative reflet indépendant et déformé de la puissance narrative de la pièce de théâtre. Pour atteindre la force d'évocation du langage théâtral, il fallait réécrire la pièce par ce décor entre autre.

Ainsi, dans le monologue de Gurvan, on nous parle *Des morts.[...] Des petits enfants cloués aux portes de bois*³⁶. Ces enfants morts dont parle le monologue se retrouvent à un moment donné dans une séquence du film. Nous les trouvons non pas cloués aux portes, mais sans vie sur les chevaux, sous les escaliers ou encore dans les reflets des miroirs. Ces images puisent leur source d'invention à partir du décor et la volonté de rejoindre la puissance d'évocation du monologue de Gurvan.



N. Choukrallah, *Night Light* (7'20''), Belgique, 2013.

Un même travail a donc été effectué pour le lieu *école*. J'ai testé les limites significatives des dessins et je me suis interrogée sur la configuration de l'espace et son exploitation possible à partir de l'œil de la caméra. Cette expérimentation m'a permis d'identifier un autre paramètre de la théâtralité à l'image : la décontextualisation.

³⁶ Philippe Beheydt.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.7.

3.2.3 Décontextualisation

Ainsi, pour ce qui est des dessins dans cet espace, s'ils ont pu déterminer les couleurs ambiantes du film en général (bleu et rouge), j'ai supprimé rapidement l'utilisation de graffitis. Ils ne servaient pas l'expressionnisme du récit mais ils l'expliquaient. Et, je voulais traduire les états de conscience des protagonistes de manière subtile, je voulais laisser le spectateur libre de comprendre et ressentir l'état des personnages par lui même.



N. Choukrallah, Expérimentation Night Light, Bruxelles, 2012.

En effet, je trouvais qu'à l'image la technique du graffiti connoterait l'univers des personnages et par de là même stigmatisait leur identité. Or, dans la pièce de théâtre, les seuls indices identitaires sur les personnages, ce sont les prénoms et au-delà de l'analyse étymologique de ceux-ci, rien ne nous dit qui sont réellement les protagonistes et à quel conflit ils appartiennent. Or, je souhaitais rejoindre cet universalisme. Pour ce faire, je comprenais qu'il s'agissait de réaliser un réel travail de décontextualisation des lieux. Nous serions dans une barricade ou un bunker et le seul signe de ces référents serait un bâtiment en ruine. On ne saurait pas où il se situe et les plans rapprochés ne permettraient pas de référenciation. J'espérais, en procédant de la sorte, rejoindre la poésie du récit, c'est-à-dire que je souhaitais élargir le champ de connotations pour permettre au spectateur

l'identification³⁷. En procédant de cette manière, un nouveau paramètre narratif s'est imposé de lui-même. Ainsi, je constatais que l'utilisation des plans rapprochés pouvait participer à la création de l'effet d'enfermement proposé dans la narration. Cette découverte allait influencer la reconstruction de la trame scénaristique.

3.2.4 Récit en Flash back

En effet, comme chez Coteau³⁸, il fallait travailler le choix de cadre et le choix de mouvement de caméra dans le décor pour faire ressentir tout l'enfermement proposé dans les lignes dramaturgiques de la pièce de théâtre. Cela me donnait les moyens d'exprimer une proximité intérieure similaire à celle proposée par le monologue de théâtre. Penser au cadre et au montage a donc déterminé la structure du scénario. En passant à la réécriture, je savais que les moments dans la barricade devaient être pensés en plan rapproché pour faire le lien avec ce qui précédait ou suivait dans l'autre lieu. Ainsi, montés à la suite, les moments d'*intrigues fête foraine* et les moments d'*intrigues barricade* permettraient au spectateur d'identifier le récit d'un passé qui se raconte au présent, et évitaient le plan fixe où le protagoniste raconte son histoire. J'ai donc relu la pièce de théâtre avec cette expérimentation des lieux en tête. La fête foraine devenait le lieu du souvenir qui venait hanter l'enfermement dans la barricade. Certaines actions dans la barricade étaient dès lors inutiles et on pouvait les supprimer. Il fallait se concentrer sur la description de ce qui se passait dans la fête foraine pour trouver comment chaque séquence allait raconter l'histoire des monologues des deux protagonistes. Dans cette nécessité de description, j'ai décidé de ne pas me censurer et d'exploiter au mieux ce que l'espace du manège et de la barricade proposaient à mon imaginaire. L'histoire d'Olan et de Telem, celle qu'ils me racontaient dans *Sentinelle*, se recréait à travers le scénario dans des lieux nouveaux et leurs mots guidaient la création. Dès lors, je pratiquais la *no-censure*, je choisisais les morceaux de monologues, je les transformais *en image* et dans un deuxième temps je remaniais la structure dramaturgique. C'est par exemple ainsi que l'extrait suivant s'est développé :

³⁷ Roger Odin (1992). Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique. *Communication* (13), pp.39-58.

³⁸ André Bazin. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Théâtre et cinéma, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.144.

Olan : [...] Alors, parfois, le petit enfant caché au fond de moi rêve de trouver une épaule sur laquelle se poser. Une épaule douce. Un creux, à la base de la nuque, sous les cheveux parfumés. Un creux où cacher son chagrin.³⁹

La traduction de ce passage s'exprime à travers les plans des enfants qui rient et s'aiment dans la fête foraine⁴⁰ puis le retour visuel dans la barricade par le regard d'Olan qui fume une cigarette et qui est séparé de Telem me permettait de traduire le désarroi amoureux d'Olan vis-à-vis de Telem (minutage : 3'45'' à 4'50'').

Cependant, tous les monologues n'ont pas été choisis en fonction du développement narratif à effectuer. Il y a eu aussi des choix aléatoires, qui m'inspiraient d'abord de façon intuitive et qui sont venus finalement s'insérer dans le fil dramaturgique. C'est pour cela, entre autre, que l'on considère que les trois concepts sont assujettis à une mise en scène globale et qu'ils ont une influence mutuelle l'un sur l'autre. C'est ce que nous verrons plus tard dans *la mise en scène dans le récit*. Finalement, grâce à l'expérimentation du cadre et du mouvement de caméra dans le décor, j'ai pu découvrir un autre paramètre de la théâtralité cinématographique : le récit en flash back⁴¹.

3.2.5 Potentiel narratif de la lumière

Cependant, les découvertes n'étaient pas terminées. Dans l'exploration du lieu barricade, j'ai également questionné la lumière. De ce fait, comme pour les miroirs du manège, la découverte de fenêtres brisées a été inspirante. Ainsi, la lumière traversant les fenêtres, seule trace du monde extérieur, est devenue un élément narratif à part entière dans le scénario. La lumière donne à ressentir, elle accompagne le récit. J'avais envie de travailler sur une lumière qui s'infiltrait dans la barricade pour renforcer l'expression de l'enfermement. En ce qui concerne la matérialisation de rayons lumineux dans le manège, il me semblait que la

³⁹ Philippe Beheydt.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.17.

⁴⁰ Noha Choukrallah. (2013). *Night Light*. [Court métrage mémoire-crédation]. Québec-Belgique.

⁴¹ Raymond Bertin. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n°134, (1), p.69.

surexposition permettait aussi de rappeler la joie de vivre de l'enfance. La lumière devenait expression des situations. Elle intervenait comme un outil de transposition de l'analyse dramaturgique du texte de théâtre dans le scénario. Par exemple, pour marquer la distance entre le personnage de Telem et d'Olan, je décrivais l'obscurité de la pièce et le seul rayon lumineux qui passait entre eux intervenait comme séparateur. Ou encore, pour développer l'amusement, je décrivais les rayons du soleil et leurs reflets sur le manège. Plus tard, j'aurais compris que cette intuition créative d'expressionnisme lumineux était liée à mon envie de commentaire et faisait donc partie intégrante du travail de mise en scène. D'elle allait découler une partie de la mise à jour du texte, c'est ce que nous verrons dans l'analyse de la création finale.

3.2.6 Potentiel narratif des accessoires et costumes

Enfin, dernier point pour ce premier test de transformation à partir du décor, l'essai des costumes et des accessoires. Au départ, je pensais que ces essais m'emmèneraient vers des choix définitifs, mais ils ont finalement été inspiration et déplacement. Par exemple, je me souviens avoir testé des armes, des masques, cela m'a permis d'identifier l'univers que je voulais créer et ce qui m'influait dans la recréation narrative de *Sentinelle* à l'écran. Mais il était trop tôt pour se fixer. Il s'agissait d'en tirer des influences pour les premières écritures du scénario. Par exemple, le test du revolver cowboy dans la barricade s'est finalement transformé en ligne directrice des costumes des enfants puisqu'ils portent des costumes de cowboys et d'indiens. Or, comme chez Pedro Pires, cette intuition de mise en scène est un déplacement qui s'est effectué de manière inconsciente ; ainsi, ce n'est que bien plus tard dans l'analyse du résultat que j'ai compris que cette envie de costumes était le déplacement d'un monologue d'Olan. Par exemple, cette phrase d'Olan « Dans un autre monde les enfants jouent à la guerre, dans le mien la guerre se rit des enfants. »⁴², est la fois poétique par sa forme, elle joue sur le mécanisme de répétition du mot *guerre* et *enfance* et par son propos, elle oppose le monde de l'enfance et de la guerre, ce qui permet d'accrocher le lecteur ou le spectateur. Dans *Night Light*, on retrouve donc l'équivalent de ce procédé au moment où

⁴² Philippe Beheydt.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.17.

Olan enfant, déguisé en cowboy tire face caméra avec une arme en plastique et que c'est une véritable détonation que l'on entend (minutage : 3'14'')⁴³. C'est une guerre enfantine que j'ai mise en scène sur le manège, mais elle nous renvoie aux vraies guerres.

3.2.7 La mise en scène dans le récit :

Ainsi, tout ne se traduit pas de manière consciente dans l'adaptation, mais tout s'organise autour d'une mise en scène globale.

Nous l'avons dit à propos de la reconstruction de la structure scénaristique, et les tests de costumes et d'accessoires nous le confirment, si une part de la création se fait de manière intuitive, c'est parce qu'elle est le reflet de l'interprétation du réalisateur. Ainsi, dès le début de la création, je *voyais* cette partie du monologue de Telem:

Je suis seule. (Léger temps). Une femme sans visage. Elle est assise sur un banc, dans un jardin. Dans ses mains entrouvertes, des têtes de roses. Par terre, à ses pieds, les tiges et quelques pétales rouges, tombés. Ses pieds sont nus, rentrés vers l'intérieur. Puis lentement, ses mains laissent tomber, comme au ralenti, les têtes de fleurs sur ses pieds nus.⁴⁴

Je rêvais de transformer ce texte à l'image, ce que j'ai fait dans un premier temps. Mais ensuite, les roses se sont transformées en plumes et l'image s'est insérée dans le développement narratif de *Night Light* plus tard que dans le développement narratif de *Sentinelle*. En effet, il fallait que l'image fasse avancer la narration. Il fallait la reconsidérer à travers l'ensemble du fil narratif et la mettre en parallèle avec la mise en scène globale du film. Dès lors, je savais que la mère de Telem possédait une broche en oiseau et que les enfants étaient costumés en indiens. Pour que cette image enrichisse le fil narratif, j'ai donc changé les roses en plumes. Ainsi, celles-ci appartenaient à l'univers de Telem et permettaient de lier les différentes séquences qui appartenaient à son histoire. Procéder de cette manière dans la réécriture du scénario m'a permis finalement de raconter le parcours des

⁴³ Noha Choukrallah. (2013). *Night Light*. [Court métrage mémoire-crédation]. Québec-Belgique.

⁴⁴ Philippe Beheydt. (2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.16.

protagonistes de la pièce dans le scénario court métrage. J'ai reconstruit la narration en assemblant les différents éléments narratifs tout en permettant l'épanouissement de ma propre interprétation.

3.3 Les vases communicants : Mise en scène et scénario

Finalement, ces expérimentations ont déconstruit le scénario et sa forme libre, pour en reconstruire un nouveau. Dans celui-ci, les outils cinématographiques aidaient à la transformation de la forme littéraire du texte. Les lieux devenaient matière à raconter l'histoire de *Sentinelle*, mais tout devait être maintenant décrit puisque chaque élément participait à la traduction de la pièce et que les mots n'existaient plus. Ainsi dans *Night Light*: la structure en flash back, le vent, les plumes, les chevaux, les rayons lumineux ou les regards appartiennent tous d'une certaine manière à *Sentinelle*. En procédant par sublimation de la forme (travail de décor, de lumière, de cadre et de mouvements de cadre, de costumes et d'accessoires), j'espérais m'approcher d'une forme visuelle ayant les mêmes effets que la forme littéraire proposée par le texte théâtral. Un langage cinématographique poétique comme une langue théâtrale poétique.

3.3.1 L'art du rabotage

Le théâtre et le cinéma sont aussi deux arts du renoncement : on procède par élimination, par rabotage et retranchement⁴⁵

J'avais donc décidé que tous les outils narratifs du cinéma pouvaient raconter l'histoire, qu'ils faisaient partie intégrante d'une mise en scène et que le fil narratif se construisait autour des monologues et des parcours de deux des protagonistes. Cependant, je continuais aussi à croire qu'il fallait que je commente. Je souhaitais un récit indépendant aussi par le point de vue. Quelle problématique contemporaine je dénonçais ? Quel était mon

⁴⁵ Jean Douchet. (2007). De la scène à l'écran, Découverte du théâtre par le cinéma. *Théâtre aujourd'hui* (11), p. 90.

commentaire? Comment faire pour que *Night Light*, à partir de *Sentinelle*, mette en exergue une nouvelle problématique ?

Ainsi, dans la réécriture, si je comprenais le fonctionnement de la mise en image de la poésie et de la structure dramaturgique, il me semblait que, dans le même temps, je devais faire dire aux outils narratifs autre chose qui m'était plus personnelle. Je ne pouvais m'empêcher de croire qu'il s'agissait d'affirmer mon point de vue aussi par la mise en scène. Je laissais encore libre recours à mon imagination, mais je canalisais celle-ci par la mise en parallèle de l'univers sonore. Ainsi, après l'écriture d'une nouvelle version sans censure, les choses se sont compliquées. Et reprenant les mots de Jean Douchet, j'ai réalisé que la mise en scène, que ce soit au théâtre ou au cinéma, est l'art du rabotage⁴⁶.

3.3.2 Potentiel narratif du son

Mon écriture suggérait une multitude de points de vue contemporains sur la pièce et donc une multitude de sens supplémentaire à l'histoire. À la fois, on pouvait retrouver des référents aux conflits arabes, aux tueries des États-Unis, aux blacks blocs, ... Bref, les chemins étaient nombreux, mais n'empruntaient pas une voie commune. Je décide dès lors de relever toutes les thématiques et de proposer à une ingénieure du son de les expérimenter. Sabrina Duval, l'ingénieure du son, crée alors des ambiances sonores autour des thématiques suivantes :

L'attente

Les cowboys et les indiens

L'enfance

La fête foraine

La guerre

Le monde arabe

⁴⁶Jean Douchet. (2007). De la scène à l'écran, Découverte du théâtre par le cinéma. *Théâtre aujourd'hui* (11), p. 90.

Cette première étape d'expérimentations sonores m'a permis d'éclaircir la situation. Les univers sonores, mis en relation avec les images du scénario, contextualisaient le récit de manière trop référentielle. Ainsi, les premiers à être élagués furent les sons des *cowboys et des indiens* et *le monde arabe* qui renvoyaient à des référents trop clairs ou à un surplus de signification. Par contre, ceux qui demeuraient intéressants étaient ceux liés à *la guerre* et à *l'enfance*. Par envie de commentaire encore, je me trompais, mais je découvrais autre chose : que pour atteindre au cinéma la puissance d'évocation de la langue de théâtre, il fallait sans cesse rabattre le surplus de signification. La mise en scène entière devait participer à la retranscription de la pièce de théâtre. Par exemple, un montage rapide de têtes de chevaux en association avec des sons de hennissements et de coups de feu permettrait d'imager la violence des guerres en général. Cette façon de fonctionner permettait l'ouverture de plusieurs portes de significations, mais n'imposait pas le sens. La situation commençait à s'éclaircir, je pouvais repasser à la rédaction du scénario en rabotant le surplus explicatif et en affinant mes *images* à la lumière des *sons* possibles.

3.3.3 Potentiel narratif du commentaire

En effet, à travers cette création de scénario, j'ai compris qu'il y avait plusieurs degrés possibles d'épanouissement du commentaire et que les signes de celui-ci se dispersaient dans la mise en scène. Or, pour permettre l'universalisme que la pièce propose, je ne pouvais pas avoir de référents clairs ou de signification au premier plan. Nous l'avons dit, je désirais ouvrir les champs d'interprétation du spectateur autour des thématiques de la guerre, de la violence et de l'enfance, je ne voulais donc pas parler d'un conflit en particulier. La pièce ne le faisait pas, elle parlait de toutes les guerres et permettait à chacun la liberté d'interprétation. Ainsi, je me souviens que lorsque nous l'avons joué à Bruxelles⁴⁷, une dame assez âgée était venue me trouver pour me parler de mon personnage. Elle avait vécu la guerre 39-45 et elle avait l'âge d'Hilal, la petite fille que j'incarnais. Elle était bouleversée et

⁴⁷ Philippe Beheydt (Auteur), Maroine Amimi (Metteur en scène). (Avril 2010). *Sentinelle*. [Spectacle de théâtre]. Bruxelles, festival courant d'air.

m'a dit : « J'étais exactement comme vous, c'était exactement ça. »⁴⁸. Or, il n'y avait ni dans le texte ni dans la mise en scène d'éléments se rapportant à cette guerre. C'est la poésie du texte et son écriture universelle qui permettait à la spectatrice l'appropriation du récit. Dans le film, je souhaitais cette même liberté. *Le commentaire* se trouvait donc en partie là : dans cette envie d'être fidèle à l'universalisme de la pièce et de permettre l'identification au récit par le plus grand nombre. Il s'épanouissait en premier lieu dans ce besoin.

Cependant, je ne nierai pas qu'il s'est aussi développé de manière plus plastique comme je le souhaitais au départ. Ainsi, mon point de vue est une porte ouverte, qui s'exprime aussi par la citation qui achève la narration, le titre du film et, nous l'annonçons, le travail de lumière. La citation de Nancy Huston,

Faible nous sommes, et craintifs, et surtout las, las.
Aveugles et muets nous sommes, les yeux bandés par nos propres mains, la gorge
obstruée par nos cris. Nous ne savons guérir notre douleur, seulement la transmettre, la
donner en héritage⁴⁹

me permettait d'exprimer le constat de l'absurdité de la répétition des guerres et l'association du titre *Night Light* et du travail de lumière me permettait de marquer l'importance de la lumière pour ceux qui vivent dans cette nuit.

Le commentaire, finalement, participait aussi à l'épanouissement de la théâtralité cinématographique. Il ne s'imposait pas au détriment de la force dramatique et d'évocation de la narration, il s'y infiltrait. Il proposait la discussion.

⁴⁸ Phillipe Beheydt (Auteur), Maroine Amimi (Metteur en scène). (Avril 2010). *Sentinelle*. [Spectacle de théâtre]. Propos d'une spectatrice. Bruxelles, festival courant d'air.

⁴⁹ Nancy Huston. (1998). *L'empreinte de l'ange*. France, Actes sud. p.291.

3.4 La théâtralité cinématographique

Une fois les expérimentations sonores effectuées, d'autres expérimentations ont pris le relais pour me permettre l'avancement de la création. Cependant, je les classerai en tant qu'exercices. Ainsi, Denis Chouinard et Pedro Pires, m'ont conseillé plusieurs méthodes pour affiner l'écriture du scénario. J'ai procédé, par exemple, à la réorganisation de la trame narrative. Chaque séquence se trouvait résumée en une phrase et chaque phrase était ensuite placée au mur. La mise en espace me permettait de changer les phrases de place et chaque changement participait à la réorganisation du fil narratif. J'ai également procédé à des recherches d'images sur internet qui ressemblaient à l'univers que j'imaginai. À partir de ces images, j'ai créé un story-board du scénario en cours. Cela m'a permis de préciser l'écriture. Ce qui se passait dans la barricade et dans la fête devenait plus clair, le scénario se construisait. Enfin, en parallèle, je continuais le travail d'expérimentation sonore autour des thématiques de la peur, de l'enfance et de la guerre.

La méthode de travail qui organise le tout s'apparente à la mise en scène au théâtre et les effets spectatoriels qui en découlent sont similaires à ceux que propose le dispositif théâtral. En d'autres termes, la création du scénario s'est faite dans une aller-et venue d'essais, d'erreurs, de tests pratiques, comme l'écriture scénique peut aussi s'effectuer. En travaillant à partir des outils cinématographiques, on peut transformer le récit, sa narration et sa poésie. Ce n'est pas en voulant faire du théâtre au cinéma qu'on sert au mieux l'adaptation, c'est en voulant faire cinéma du théâtre. En procédant par la mise en image du verbe, le travail dramaturgique et le commentaire, je me suis permise l'appropriation et la traduction par déformation. La pièce de théâtre devenait cinématographique. D'ailleurs je crois que cette façon de faire peut intervenir comme un procédé créatif et cinématographique à part entière, c'est ce que nous allons voir dans l'analyse de la création.

CHAPITRE IV

4.1 Analyse de la création : découverte d'une théâtralité à l'image

Dans les chapitres précédents, j'expliquais en quoi ce mémoire-crédation sur l'adaptation est né d'un cheminement expérimental qui m'a permis de découvrir ma propre méthode de retranscription à l'écran de la pièce de théâtre. Cette création m'a permis de mieux cerner mes envies de théâtralité au cinéma. Cependant, celles-ci se sont matérialisées au moment de la préproduction du tournage et ensuite de la postproduction. C'est par la création en elle-même, finalement, que je peux affirmer la découverte d'un processus de mise en scène théâtrale par les outils cinématographiques.

En effet, la création des costumes, la préparation du découpage, le casting, les répétitions avec les comédiens, la création du décor, la création de la bande sonore sont autant d'exemples pratiques qui ont guidé le processus final. Dans ce chapitre, nous verrons comment certains d'entre eux ont influencé de manière considérable la création.

4.2 Costumes et direction photo

En partenariat avec Marie Davin, costumière et scénographe, nous avons pensé les costumes et les accessoires comme participant à un tout narratif. Ainsi, nous avons d'abord identifié l'atmosphère du film. Les couleurs rouges et bleues allaient dominer et étaient le résultat de recherches effectuées lors de la création du scénario. Nous cherchions un moyen pour que ces couleurs soient narratives. Or, pendant la même période, je travaillais sur mes envies plastiques avec le chef opérateur Robin Montrau. Nous souhaitions travailler sur une image désaturée pour accompagner le passé du récit. À cette étape, j'ai compris la nécessité de la dominance du rouge seulement. Il allait guider la création des costumes, des accessoires, et servirait la direction photo.

Seule, depuis toute petite je le suis. Sortie tout droit d'un bâtiment en ruines fumantes. Une petite fille à la robe rouge, aux yeux rouges, aux joues rouges, aux mains rouges, marchant au

milieu des débris de ce qui a été sa ville. Les rues où elle tirait un petit chien mécanique en riant. La place où elle ramassait des cailloux pour en faire une montagne, la plus grande possible. Le parc où elle se roulait dans l'herbe jusqu'à ce que sa tête tourne. La maison où sa maman lui chantait des chansons les soirs d'orage. Les yeux rouges, les joues rouges, les mains rouges. Le sang était le sien. Ce bâtiment était ma maison.⁵⁰

Dans cet extrait, le mot *rouge* fait partie d'un processus littéraire de répétition. Or, depuis le travail dramaturgique, je savais que la couleur rouge s'intégrait de facto dans les champs lexicaux de l'amour et de la guerre. Dans le film, je souhaitais que la couleur aide aussi à la construction du fil de la narration et intervienne par sa répétition comme conducteur de sens et d'émotion. Je voulais qu'elle participe à la (re)création visuelle de ces champs lexicaux.

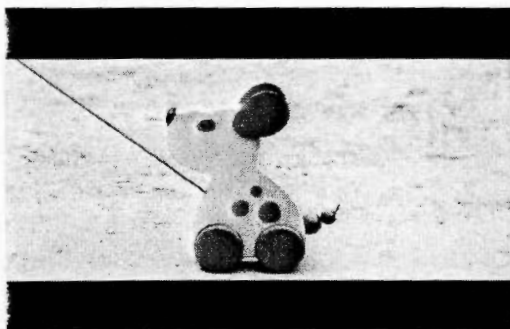


N. Choukrallah, *Night Light* (1'22''), Belgique, 2013.



N. Choukrallah, *Night Light* (1'48''), Belgique, 2013.

⁵⁰ Philippe Beheydt.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.21.



N. Choukrallah, *Night Light* (3'33''), Belgique, 2013.

De plus, ce choix de couleur a permis à la direction photo de venir s'insérer comme outil de mise en scène. Ainsi, je savais que je voulais une image désaturée pour rappeler le temps du souvenir, mais je voulais utiliser de manière plus signifiante le processus. Pour ce faire, j'ai pris le parti de saturer le rouge des costumes et des accessoires dans l'image désaturée. La direction photo et les costumes participaient au développement de la même narration.

Le partenariat entre ces deux outils narratifs était nécessaire. Il fallait continuer à penser le film en terme de mise en scène. Je devais mettre en scène la pièce de théâtre devenue scénario par les moyens du cinéma pour permettre à sa force d'évocation de s'épanouir de façon indépendante. Et si la pièce de théâtre était défendue par son texte, il fallait que le film le soit par ses outils narratifs.

4.3 Repérages

Pendant la création du scénario, je m'étais rendue sur des lieux inspirants. J'avais visité un manège dans un parc d'attractions à Bruxelles, et j'avais repéré une école délabrée aux murs tagués. Cependant, maintenant que j'avais un scénario, il fallait trouver les vrais lieux de tournage.

4.3.1 Fête foraine

Je compris que la fête foraine, utilisée dans les expérimentations, fonctionnerait en partie. Je pourrais utiliser la puissance dramatique du manège et je pourrais mettre en scène l'action dans celui-ci. En effet, pour rejoindre l'universalisme de la pièce, je savais que la mise en scène devait être décontextualisée. Le choix de cadre et de mouvement de caméra dans le décor parviendrait à créer cette décontextualisation. Dès lors, il ne fallait pas voir les bâtiments qui entouraient ce manège.



N. Choukrallah, Expérimentation Night Light, Bruxelles, 2012.

Sur ce photogramme vous pouvez observer, en arrière plan, une série de bâtiments (restaurant, brasserie, ...). Ces bâtiments, renvoient à des référents clairs, ils connotent une contemporanéité belge. Ils ne pouvaient donc pas faire partie de l'image. Or, j'avais des séquences de fête foraine qui se déroulaient hors manège.

4. EXT. FÊTE FORAINE - JOUR

(Ip1)

Un petit garçon déguisé en cowboy s'amuse sur un cheval de bois, il est à peine plus âgé que la petite fille à la robe rouge. Il joue à tuer les autres enfants déguisés en indiens qui se trouvent sur les chevaux devant lui. Un par un, il les descend en criant "Pan". Son canon de revolver brille.

Dans un mouvement de rotation, le petit garçon tire vers
Nous au ralenti. Son de vrai tir.

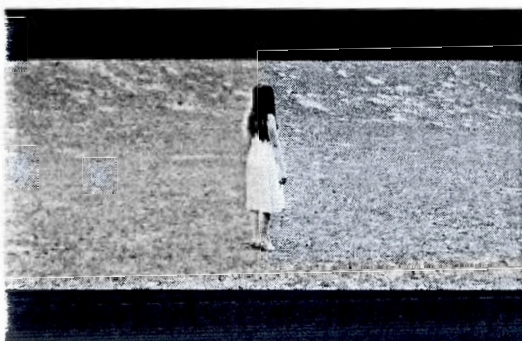
(Demi-Mouvement circulaire/Surexpo)

(Ip2)

Un petit chien mécanique est tiré par la petite fille à la robe rouge. Son mouvement dessine des cercles dans les graviers. La petite fille rit. Les roues du petit chien brillent.

(Mouvement circulaire/Surexpo)⁵¹

L'action de la petite fille ne pouvait donc pas se dérouler dans l'espace référentiel qui entourait le manège. Il fallait trouver un lieu qui récréerait les alentours de la fête tout en n'imposant pas de sens. Ainsi, j'ai dédoublé l'espace de la fête. Ce qui se déroulait sur le manège, se déroulerait sur le manège de Bruparck⁵², ce qui se déroulait en dehors, serait cadré et mis en scène dans un espace décontextualisé. C'est ainsi que j'ai placé une partie de l'intrigue dans un parc.



N. Choukrallah, *Night Light* (4'55''), Belgique, 2013.

⁵¹ Noha Choukrallah (2013). *Night light*. [scénario, version du 18 mars 2013]. Belgique.

⁵² Bruparck. (2013). Parc d'attractions à Bruxelles, Belgique.



N. Choukrallah, *Night Light* (3'17''), Belgique, 2013.



N. Choukrallah, *Night Light* (5'55''), Belgique, 2013.

Ces photogrammes permettent d'observer le processus de décontextualisation conditionné par le cadrage et le choix de lieu. Ainsi, ce parc, à l'image, renvoie le spectateur à n'importe quel parc. Il n'existe aucun signe de référentiation. Je rejoignais l'effet d'universalisme que peut proposer le dispositif théâtral. Les portes de signification sont des portes ouvertes⁵³.

4.3.2 Barricade

En ce qui concerne la barricade, il fallait procéder de la même manière que pour la fête foraine. Je devais donner le signe du bâtiment en ruines, mais je ne souhaitais pas qu'on

⁵³ Raymond Bertin. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n°134, (1), p.70.

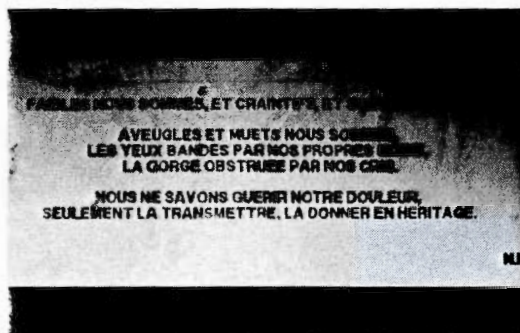
identifie un pays. Le directeur photo et moi, nous nous sommes donc mis à la recherche de lieux abandonnés, mais nos recherches ont souvent abouties à des échecs. En effet, les lieux abandonnés sont des lieux souvent privés et dangereux, le sol et les plafonds y sont fragiles, et nous n'avions souvent pas le droit d'y rentrer. Nous devions donc nous rabattre sur le décor en studio. De ce fait, avec la chef décoratrice Barabara Calonger nous avons travaillé à la reconstruction de cet espace. Il fallait savoir d'où venait la lumière que nous souhaitions impressionniste, et combien de fenêtres permettraient à la lumière de transpercer la barricade. En effet, rappelons que le terrain d'expérimentation pendant l'écriture du scénario m'avait permis d'identifier le désir de travailler sur une lumière expressionniste pour signifier la lumière. Enfin, nous devions également penser l'espace de la barricade dans sa largeur et sa longueur pour permettre la mise en place de l'action des comédiens et du matériel de photographie.

Il s'agissait de considérer tous les paramètres et la ligne directrice était claire : le décor devait intervenir comme élément narratif appartenant à la mise en scène du film. Dès lors, Barbara m'a fait plusieurs propositions de maquettes et de plans⁵⁴. Nous nous sommes rendus en studio avec le directeur photo et les comédiens et nous avons entièrement (ré) imaginé l'espace.



Barbara Calonger, Expérimentation patine de mur, Night Light, 2013.

⁵⁴ Voir Annexe A et B. Barabara Calonger. (2013). [Plan de l'espace *barricade*].



N. Choukrallah, *Night Light* (9'20''), Belgique, 2013.

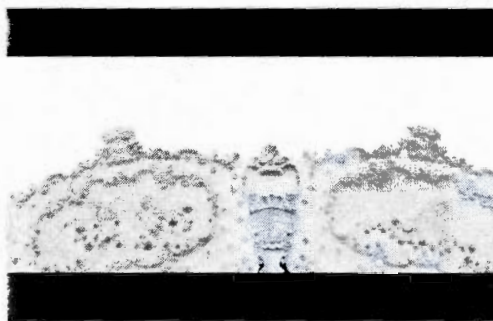
Nous avons recréé un lieu décontextualisé, où la couleur des murs devenait signifiante selon les moments de la narration. Eclairés en plan large, leur couleur claire et leur matière permettraient de ressentir une notion d'espoir. Dans l'obscurité, la lumière s'infiltrait par les fenêtres et le cadre se rapprochait des protagonistes pour faire ressentir l'enfermement. Puis, finalement, c'est à même ces murs que la citation serait inscrite.

L'élaboration de l'espace de la barricade s'est donc faite en regard des autres outils cinématographiques et du développement narratif du récit. Ainsi, il était le lieu du commentaire et de l'action présente.

4.4 Un découpage classique

Dans mon projet de mémoire, j'avais émis le souhait d'expérimenter l'enfermement des protagonistes à travers des mouvements de caméra de 360 degrés. Or, pendant la phase de préparation, j'ai pu me rendre compte que ces mouvements circulaires à répétitions provoquaient un surplus de signification dans la narration en images. Ils auraient induit en erreur la lecture narrative du spectateur. En effet, lors de la création du storyboard, j'ai pu me rendre compte que l'enfermement se traduisait déjà grâce aux plans rapprochés des visages des protagonistes dans la barricade. Ces plans en association avec les plans *souvenir de la fête foraine* renforçaient l'immobilité de l'action au présent. Ainsi, la structure flash back du

scénario en elle-même et un découpage classique permettait déjà l'expression de l'enferment et de l'immobilité. De plus, j'ai remarqué que dans la pièce de théâtre, ces enfants sont enfermés dans leurs pensées. Olan choisit d'y échapper en se suicidant, Telem en continuant à imaginer qu'ils sont en guerre. Dans le film, je ne donne pas de réponse après le suicide d'Olan ; j'ai inséré l'image poétique de Telem sur un banc qui laisse tomber les plumes rouges, ce qu'elle devient, on ne le sait pas. C'est parce qu'avant tout, je voulais que le film exprime l'angoisse que les protagonistes ressentent dans cet enfermement. Comme le texte était supprimé, les protagonistes ne l'exprimaient pas d'eux mêmes, il fallait que les outils cinématographiques le fassent. C'est ainsi que sont apparus les images répétitives de chapiteaux tournants, l'action de la petite fille qui tourne en rond ou encore le mouvement du manège. Ils participaient à la couche significative de ce sentiment. Ils permettaient l'expression de cette angoisse.



N. Choukrallah, Night Light (0'47''), Belgique, 2013.



N. Choukrallah, Night Light (3'07''), Belgique, 2013.



N. Choukrallah, *Night Light* (3'17''), Belgique, 2013.

De ce fait, multiplier les mouvements circulaires de caméra rendait confuse la narration. Nous nous retrouvions aussi dans un surplus de sens. La retranscription de la puissance du texte avait déjà été pensée de manière visuelle. Le découpage ne pouvait pas exprimer encore le sentiment de tourner en rond. Peut-être d'ailleurs que l'envie d'une retranscription des états par des mouvements de caméra à 360 degrés était trop littérale et c'est peut-être cela qui ne s'intégrait pas à la narration. Quoi qu'il en soit, le scénario se suffisait en grande partie à lui même puisqu'il avait tenté de retranscrire au mieux les états de conscience. Je choisis renoncer à une envie d'expérimenter l'enfermement par des mouvements de caméra pour me concentrer sur un découpage classique. Le découpage devait accompagner et il devait mettre à jour le scénario. Il devait aussi intervenir comme un élément au service de la mise en scène.

4.5 La mise en scène : ligne directrice

Ainsi, que ce soit le travail de costumes, de décor ou de découpage, chacun a participé à la préparation d'un même film. Nous devions penser à continuer la mise en scène amorcée dans le scénario. La suite du travail, tournage, *choix de montage* et *création de bande sonore* ce sont donc effectués en suivant la même ligne directrice de travail. Cette création devait

toujours s'effectuer dans l'optique de raboter le surplus significatif pour permettre à l'universel d'exister.

CONCLUSION

La théâtralité cinématographique

« Filmer sur, avec, à côté, en s'inspirant de, pose immédiatement la question de la possible ou l'impossible rencontre. Elle est là, fondamentale dès qu'il y a création sur une création, que ce soit adapter un roman, transformer une pièce de théâtre, un opéra, filmer la musique ou une chorégraphie, s'emparer de l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur.»⁵⁵

L'interrogation du processus adaptatif constituait le point de départ d'une rencontre, celle du théâtre au cinéma. Grâce à ma création et mon mémoire, j'ai pu découvrir une manière de faire qui m'est propre et qui s'organise autour d'un travail de mise en scène théâtrale au cinéma. Les effets spectatoriels qui découlent de ce processus sont similaires aux effets spectatoriels du dispositif théâtral.

En d'autres termes, les lignes directrices du travail de la théâtralité à l'image sont la décontextualisation et l'exploitation de tous les outils narratifs du cinéma. Ainsi, que ce soit la lumière, les costumes, le son ou encore le choix de cadre, chacun participe à la création du récit. Dans un même temps, ils permettent la création des images ouvertes, du fil narratif et de *l'envie de dire* du réalisateur. Ce travail s'effectue de manière expérimentale et emprunte sa démarche à celle de l'écriture de plateau dans le théâtre contemporain. Ainsi, la rédaction du scénario se fait dans un va-et-vient entre imagination, tests de terrain et réorganisation. Il n'y a pas une histoire précise au départ, il y a des envies d'images de la part du réalisateur et des envies d'interrogation sur un sujet de société. Le récit s'agence au fil des intuitions, et des envies de commentaire.

En effet, je crois que *Sentinelle*, malgré l'attachement que j'ai pour la pièce, était le prétexte à raconter une histoire et à découvrir un processus théâtral au cinéma. Le fil narratif déjà existant me permettait la (re)création de son universalisme et de la mise en scène de son

⁵⁵Jaqueline Aubenas. (2007). *Filmer la danse*. [Document du Patrimoine]. Bruxelles: La Renaissance du Livre.

commentaire. Ces paramètres ont d'ailleurs influencé la restructuration de la trame narrative puisque des personnages ont été supprimés et je n'offre pas de réponse concernant le sort de Telem.

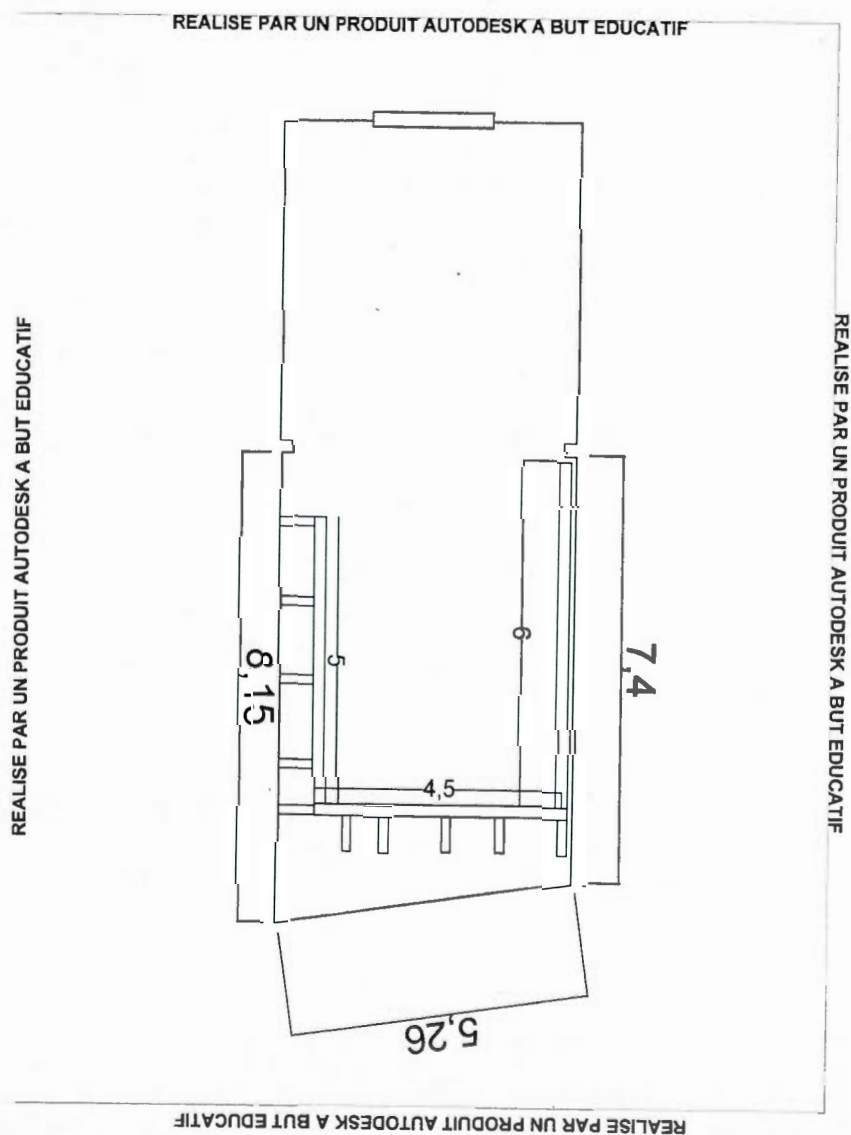
Dès lors, pour l'avenir, les lignes méthodologiques énoncées dans ce mémoire et leurs résultantes pratiques feront partie de mon travail, c'est-à-dire qu'il ne s'agira plus forcément d'adapter des pièces de théâtre au cinéma, mais de moi-même considérer l'écriture cinématographique comme un travail qui permet l'épanouissement de la poésie, de la narration et de mon point de vue par le biais de la mise en scène.

NIGHT LIGHT : CREATION EN LIGNE :

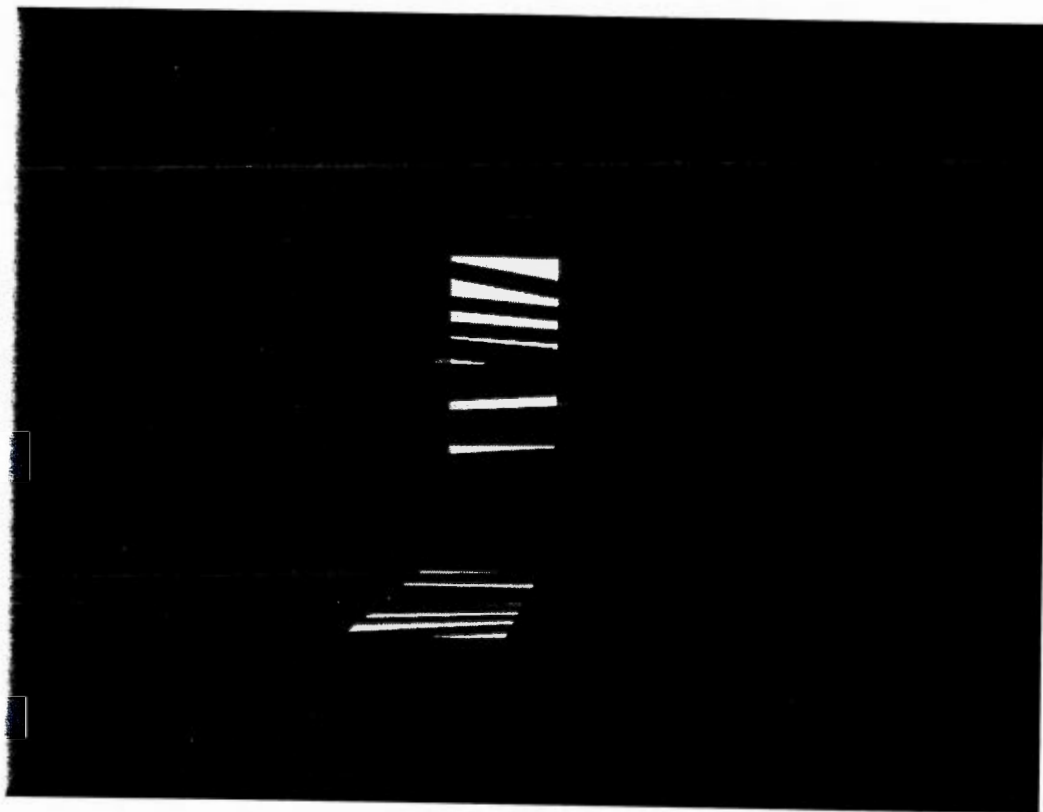
CHOUKRALLAH, Noha. 2013. Night Light. [Court métrage en ligne] :

<https://vimeo.com/69547585> Mot de passe : nightlight2013

ANNEXES



Annexe A : Barbara Calonger, Plan décor barricade, Night Light, 2013.



Annexe B : Barbara Calonger, Test Moonlight, Night Light, 2013.

BIBLIOGRAPHIE :

- Aubenas, Jaqueline. (2007). *Filmer la danse*. [Document du Patrimoine]. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
- Aumont, Jacques. (2010). *Le cinéma et la mise en scène* (2^e éd.). Armand Colin. p.42.
- Bazin, André. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.132.
- Bazin, André. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.136.
- Bazin, André. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.137.
- Bazin, André. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.138.
- Bazin, André. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.144.
- Bazin, André. (1951). *Qu'est-ce que le cinéma ? , Théâtre et cinéma*, (19^e éd.). Paris : Cerf. p.149.
- Beheydt, Philippe.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman.
- Beheydt, Philippe.(2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.7.
- Beheydt, Philippe. (2003). *Sentinelle*. Belgique: Lansman. p.21.
- Bertin, Raymond. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n° 134, (1), p.70.
- Bertin, Raymond. (2010). Prendre une pièce pour un scénario : entretien avec Philippe Falardeau et Denis Villeneuve. Dans *revue théâtrale jeu*, n° 134, (1), p.71.
- Brassard, Marie. (2001). *Jimmy, créature de rêve*. [Brochure: Pièce de de théâtre]. Québec.
- Brassard, Marie. (2012). *Echange de courriers électroniques avec Noha Choukrallah*. Récupéré le 5 septembre 2012.
- Charvet, Pascal. (2007). De la scène à l'écran, Avant-propos. *Théâtre d'aujourd'hui*, (11).
- Douchet, Jean. (2007). De la scène à l'écran, Découverte du théâtre par le cinéma. *Théâtre aujourd'hui* (11), p. 90.

- Hoffert, Yannick, Kempf, Lucie (2010). Le théâtre au cinéma, adaptation, transposition, hybridation. *Presse Universitaire de Nancy*. p.11.
- Lallias, Jean-Claude. (2007). De la scène à l'écran, théâtre et cinéma : pour une pédagogie de l'entre-deux. *Théâtre aujourd'hui*, (11), p.4.
- Léger, Nathalie. (2006). Antoine Vitez, Mettre en scène, introduction et choix de texte. *Actes sud-papier (Conservatoire national supérieur d'art dramatique)*. p.19.
- Odin, Roger (1992). Le spectateur de cinéma : approche sémio-pragmatique. *Communication* (13), pp.39-58.
- Nancy Huston. (1998). *L'empreinte de l'ange*. France, Actes sud. p.291.
- Perraton, Charles (2012). *Théories avancées de la communication : approches sémiotiques, le paradigme indiciaire, notes de cours com, 7017*. Université du Québec à Montréal. Faculté de Communication.
- Tesson, Charles. (2007). Théâtre et cinéma. *Cahiers du cinéma, Les petits cahiers*, p.58.

FILMOGRAPHIE

- Cocteau, Jean, *Les Parents terribles*, France, 1948, 109 min.
- Chautard, Emile, *Le Médecin malgré lui*, France, 1910, 11 min.
- Luhrmann, Baz, *Roméo + Juliette*, Etats-Unis, 1996, 124 min.
- Méliès, Georges, *L'homme à la tête en caoutchouc*, France, 1901, 3 min.
- Pires, Pedro, *Hope*, Québec, Québec, 2011, 11 min.
- Villeneuve, Denis, *Incendies*, Québec, 2010, 130 min.
- Van Groeningen, Félix, *The Broken Circle Breakdown*, Belgique, 2012, 112 min.
- Olivier, Laurence, *Hamlet*, Royaume-Unis, 1948, 155 min.
- Lepage, Robert, *La face cachée de la lune*, Québec, 2003, 105 min.
- Falardeau, Philippe, *Monsieur Lazhar*, Québec, 2012, 95 min.
- Polanski, Roman, *Carnage*, France, Allemagne, Pologne, Espagne, 2011, 80 min.
- Lars Von Trier, *Dogville*, Danemark, 2003, 179 min.

SITE INTERNET

UNIVERSCINÉ (2013). *Joël Pommerat: cinéma au théâtre?* Récupéré le 30 juillet 2013 de http://www.dailymotion.com/video/xyrlx0_joel-pommerat-cinema-au-theatre_shortfilms.

MÉLIÈS, Georges (1901). *L'homme à la tête en caoutchouc*. Récupéré le 30 juillet 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=0FBQq744bes>.

BEAUREGARD, Philippe (2007). *Le montage chez Méliès*, Cinephil. Récupéré le 30 juillet 2013 de <http://cinephil.centerblog.net/3663194-Le-montage-chez-Melies>.

CHOUKRALLAH, Noha. 2012. Night Light [En ligne] <http://noha-c.tumblr.com/>